Domingo 23 de julio de 1995

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

ANTICIPO

LA ULTIMA NOVELA DE PATRICIA HIGHSMITH

EL CANTO DEL CISNE SOLITARIO

La más áspera y brillante novelista de intriga del último medio siglo se despidió de la literatura con una novela que exhala felicidad. "Small g: un idilio de verano" es una fábula con moraleja en la que los felices son más felices cuando mueren los malvados. Patricia Highsmith, que murió en febrero, a los 74 años, vivió en un aislamiento y silencio que sólo podían compartir sus gatos. **Primer Plano** anticipa uno de los fragmentos más notables de esa última obra. (Páginas 2/3)

UN AMOR

PATRICIA HIGHSMITH

Un miércoles, alrededor de la medianoche, un joven llamado Peter Ritter salió de un cine de Zurich. Corría el mes de enero, hacía frío, y mientras comenzó a caminar se apresuró a abrocharse el chaquetón de piel. Peter se dirigía a su casa, donde vivía con sus padres, y había decidido telefonear a Rickie desde allí en lugar de hacerlo desde un bar. Entró a un callejón que le servía de atajo. Se estaba ajustando el cinturón cuando, a su izquierda, una figura surgió de la oscuridad y le dijo:

–¡Eh! ¡La plata!

Peter vio que el individuo tenía la mano derecha levantada y que en ella sujetaba un cuchillo alargado de caza.

–¡De acuerdo, tengo unos treinta francos! –dijo Peter; tensó el cuerpo y preparó los puños. A veces los drogadictos se asustaban fácilmente– ¿Quieres eso?

Un segundo individuo se había colocado de un salto a la derecha de Peter.

–¡Los treinta y el chaquetón! –farfulló el hombre del cuchillo, y le asestó a Peter una brusca puñalada en el costado izquierdo, debajo de las costillas.

Peter supo que el cuchillo había atravesado el cuero. Estaba metiendo la mano por debajo del faldón de la campera para sacar la cartera que llevaba en el bolsillo trasero de los pantalones.

–De acuerdo, voy a sacar...

El segundo hombre soltó una extraña y estridente carcajada y acuchilló a Peter en el costado derecho. Este se tambaleó, pero ya había sacado la billetera.

El hombre de la izquierda se la arrebató. Otra carcajada y un golpe en el cuello a Peter; no un puñetazo, sino otra cuchillada.

–¡Eh! –gritó Peter, retorciéndose de dolor y realmente asustado–. ¡Socorro! ¡Ayúdenme! –Peter golpeó al hombre de la izquierda con el puño, tan rápidamente como si se tratara de un movimiento reflejo.

El segundo hombre le dio un puñetazo a Peter y lo empujó contra la negrura de la pared, donde el joven se golpeó la cabeza. El sonido de unas pisadas apresuradas se desvaneció.

Peter tuvo conciencia de que estaba tendido sobre los adoquines del callejón, jadeando. La sangre lo estaba ahogando. La tragó para poder respirar. Tenía que telefonear a Rickie, tal como le había prometido. Esa noche Rickie trabajaría hasta tarde, como hacía con frecuencia, pero estaría esperando...

–¡Aquí! ¡Miren, está aquí!

Otras personas.

–¡Eh! ¿Dónde te hirieron?

–¡No, no lo muevan! ¡Enfoquen la luz aquí!

–¡Eso es sangre!

–...una ambulancia?

Beni corrió hasta el teléfono.

–...un tío joven...

–¡Está sangrando! ¡Caray! Peter tuvo la sensación de estar bajo los efectos de la anestesia. No podía hablar, estaba cada vez más dormido, pero el cuello empezaba a dolerle. Intentó toser y no lo consiguió, aspiró y al jadear se atragantó y le resultó imposible toser.

Menos de una hora más tarde, alguien encontró la cartera de Peter tirada en aquel mismo callejón y se la entregó a la policía. Peter Ritter, con domicilio en tal. La policía notificó a su madre que Peter había muerto al ingresar en el hospital. Un médico le había oído decir "Rickie". ¿Ese nombre significaba algo para ella? Sí, respondió su madre. Era un amigo de su hijo. Acababa de llamarla. Ante la insistencia de la policía, les dio la dirección de Rickie. Luego los agentes escoltaron a Frau Ritter hasta el depósito de cadáveres.

Esa misma noche la policía visitó a Rickie Markwalder, que se encontraba trabajando en su estudio. Quedó atónito al oír la noticia, o eso le pareció a la policía. Alrededor de la medianoche, había estado esperando una llamada de Peter. Rickie quería hablar con la madre de Peter, pero la policía le sugirió que lo hiciera al día siguiente porque esa noche a Frau Ritter le habían dado tranquilizantes para que lograra dormir. En ese momento su esposo estaba en viaje de negocios, dijo la policía, cosa que Rickie ya sabía.

"Small g" quiere decir "g minúscula" y, cuando aparece al lado del nombre de un bar en una guía turística, significa también que se trata de un lugar de reunión gay. Es el caso del Jakob's, un bar de Zurich donde se desarrolla buena parte de la última novela de Patricia Highsmith, "Small g: un idilio de verano". Un pequeño mundo dentro del mundo que cobija a Rickie, un homosexual cuarentón, cuyo amante Peter fue asesinado, y a Luisa, una chica enamorada de Peter. La autora de "El amigo americano" y "Extraños en un tren" reflexiona sobre el amor, la juventud, el mal y el dolor pero, por supuesto, comienza con un crimen.

Al día siguiente, después de esperar casi hasta el mediodía, Rickie telefoneó a Frau Ritter.

–Estoy absolutamente destrozado –dijo Rickie con su estilo sencillo y casi torpe–. Si desea verme, estaré aquí. O puedo ir yo a verla.

–No lo sé..., gracias. Mi hermano está aquí.

–Bien. El funeral..., ¿la llamo mañana?

–Será... una cremación. Como siempre en nuestra familia –respondió Frau Ritter–. Te haré saber cualquier novedad, Rickie.

–Gracias, Frau Ritter.

Finalmente, ella no le hizo saber nada, pero Rickie pensó que tal vez se había tratado de un descuido. O quizás ella no había querido que él estuviera presente junto a los parientes, los primos, durante el servicio, del que Rickie se enteró por el *Tages-Anzeiger*. De todas formas envió flores a los padres de Petey con una tarjeta en la que expresaba su más "sentido pésame", palabras que se habían convertido en algo trivial pero que eran sinceras.

Para Luisa sería una verdadera conmoción. ¿Ya lo sabía? La nota del *Tages-Anzeiger* era breve y Rickie la había encontrado sólo porque la había estado buscando. Prefería mantenerse al margen con respecto a Luisa y Peter, y tenía la impresión de que no le caía muy bien a ella. ¿Por qué? Luisa había estado enamorada de Petey, y tal vez se trataba de un capricho adolescente de un par de meses, pero aun así... Rickie decidió no decirle nada a Luisa. Se dio cuenta de que estaba dando por sentado que ella ya no se sentía atraída por Petey porque quería suponer que las cosas eran así. Eso era más fácil que decírselo en Jakob's, donde Luisa siempre estaba acompañada por Renate no-sé-cuántos, su jefa, y jefa de otras jóvenes aprendizas de costureras que trabajaban en el taller de Renate.

Rickie Markwalder, precedido por Lulú con su correa, avanzó por la calle dando fuertes pisadas en dirección al Jakob's Bierstube-Restaurant. Los fines de semana éste era conocido como el "Small g", aunque ese nombre no era adecuado alrededor de las nueve y media de la mañana de un día cualquiera. Una de las guías de las atracciones de Zurich clasificaba al Jakob's con una "g minúscula", lo que significaba que parte de su clientela –aunque no toda– era gay.

–¡Adelante, Lulú! Oh, de acuerdo –murmuró Rickie en tono complaciente mientras la esbelta perra blanca daba vueltas decididamente y se agachaba. Rickie tiró suavemente de la correa, arrastrando a la perra hasta la cuneta, y hundió las manos en los bolsillos deformados y ligeramente sucios de su chaqueta blanca. Un día encantador, pensó; el verano empezaba a alcanzar su plenitud, las hojas de color verde claro de los árboles aparecían cada día más brillantes y más grandes. Y Petey ya no estaba. Rickie parpadeó y volvió a sentir la conmoción y el vacío repentino.

Lulú dio un brusco tirón y llevó a Rickie hasta la puerta principal de Jakob's; pasaron junto a las mesas y las sillas de la terraza, que ahora estaban desocupadas porque hacía un poco de frío para desayunar afuera.

–Hola, Rickie. ¡Y Lulú! –saludó Ursie, que estaba en la entrada; se secó las manos en el delantal, y se agachó para tocar a Lulú, que se estiró un poco y sacó la lengua para lamer la mano de Ursie, sin llegar a tocarla.

–Buenos días, Ursie, ¿cómo estás? –preguntó Rickie en Schwytzer Düütsch.

–¡Bien, como de costumbre! ¿Lo de siempre? –le preguntó.

–Sí, por supuesto –respondió Rickie, acercándose lentamente a su mesa del rincón de la izquierda–. ¡Hola, Stefan! ¿Cómo estás? –le dijo a un tuerto, un cartero retirado, que estaba a punto de remojar un bollo en su capuchino.

–Veo el mundo con un optimismo único –respondió Stefan, como hacía la mitad de las veces–. ¡Hola Lulú!

Rickie tomó un ejemplar del *Tages-Anzeiger* de la estantería circular y se sentó. Noticias aburridas, casi las mismas que la semana anterior y las de varias semanas atrás: pequeños Estados anteriormente pertenecientes a Rusia de los que apenas había oído hablar, todos cercanos a Turquía, al



DISTINTO

parecer, agredían y mataban a sus habitantes y la gente se moría de hambre y sus casas eran bombardeadas. Por supuesto, algunas vidas –como ésas– eran más tristes que la suya. Rickie siempre lo había sabido y lo reconocía. Sólo que cuando la tragedia golpeaba, ¿por qué no decir que dolía? ¿Por qué no decir que era importante, al menos en el terreno individual?

En ese momento entró una menuda figura femenina vestida de gris. Era Renate no-sé-cuántos, y a Rickie no le caía bien. Tenía por lo menos cincuenta años, siempre iba pulcramente vestida y tenía un estilo curiosamente anticuado. Aunque era cortés y a veces dejaba propina (Rickie lo había visto), Renate caía bien a pocas personas. Era una especie de espía, una persona hostil que vigilaba a todos los clientes de Jakob's, que los despreciaba a todos a pesar de su sonrisa y que sin embargo iba allí a menudo, casi siempre a aquella hora, a tomar el café de media mañana. Rickie estaba seguro de que Renate se levantaba temprano y quería que sus chicas estuvieran trabajando antes de las ocho. Rickie imaginaba que era una tirana con sus jóvenes empleadas. En aquel momento Renate metió un cigarrillo en una boquilla larga y negra, lo encendió y dedicó una débil sonrisa automática al mozo mientras hacía su pedido.

Podría haber apartado a Renate de su mente encendiendo un cigarrillo y volviendo a concentrarse en el periódico, pero Luisa había llegado para unirse a Renate y había atraído la mirada de Rickie. ¡Era tan joven y fresca! Ahora Luisa sonreía a Renate mientras se sentaba a su lado. Luisa había estado enamorada de Petey, sí, realmente enamorada y Rickie lo sabía por lo que Petey le había contado. Petey se había sentido un poco turbado por esto, ya que era amable y no sabía cómo manejar la situación, cómo responder a las miradas amorosas de Luisa. ¡Y qué celosa se había sentido la vieja bruja Renate, y cómo lo había demostrado! Ahí en Jakob's le había dado a Luisa sermones en voz alta. También había habido "apartes" con otros, Renate de pie agitando su falda larga y girando como una bailarina de flamenco mientras anunciaba: "¡Es *wahnsinnig* para una chica encapricharse de un homosexual! ¡Estos pervertidos se enamoran de sus espejos! ¡De ellos mismos!" Renate obtuvo poco apoyo de los clientes de Jakob's, algunos de los cuales eran gays, y los demás al menos simpatizantes. Pero eso no la había amedrentado.

Y era odioso, Rickie recordaba lo que había sido, ver cómo Renate se regocijaba de verdad con expresión triunfante al ver las lágrimas de Luisa (ay, algunas habían sido derramadas allí, en público) cuando fue evidenteque Petey no iba a responder a su declaración de amor. El pobre Petey se sintió incómodo y Rickie lo había instado a llevarle a Luisa unas flores, y al menos en una ocasión –por lo que Rickie recordaba– había alentado al chico a mostrarse comprensivo. ¿Qué le costaba? Nada. Y serías mejor *Mensch* por eso, le había dicho Rickie. Rickie dio una suave calada a su cigarrillo e intentó aplacar su ira. El día apenas estaba comenzando ◆

PATRICIA HIGHSMITH

Small g: un idilio de verano

ANAGRAMA
Panorama de narrativas



Highsmith hace cuarenta años, cuando escribía las primeras novelas de Ripley.

UN MUNDO DENTRO DEL MUNDO

Luisa ama a Peter. Peter ama a Rickie. Rickie ama a Peter. Como dice Roberto Galán, se ha formado una pareja; Luisa, entonces, debe quedar afuera. Sí, pero puede fallar. En la primera página de *Small g: un idilio de verano*, con la fuerza de un comienzo memorable por la economía de sus medios, Peter Ritter sale de un cine de Zurich alrededor de la medianoche de un miércoles para caer apuñalado por dos *junkies*. El texto se desangra –"más risas, y otro golpe, ahora en la garganta de Peter. No un puño, sino otro navajazo"– como se desangra Ritter, muerto cuando llega al hospital.

No hay Tom Ripley ni nadie por el estilo en la obra póstuma de Patricia Highsmith, que en estos días Anagrama distribuye. Las muertes, a pesar de la que abre el texto (lo mínimo que se puede pedir como testamento literario de quien creó a uno de los asesinos más interesantes del *suspense*), son escasas: dos, para mayor exactitud. Su presencia es importante pero no central: los personajes no buscan culpables, buscan felicidad. Cuando a comienzos de esta década se reeditó *Carol*, un libro que Highsmith había publicado en 1952 con el seudónimo de Claire Morgan, se la propuso como la única novela de amor de la autora de *El amigo americano*. Hoy es difícil evitar la tentación de cerrar el círculo, unir el texto de juventud con el último en aquello que tienen de común: la dicha y la homosexualidad.

El verdadero protagonista de *Small g: un idilio de verano* es un bar. Se llama Jakob's Biergarten y en las guías de turismo de Zurich se lo señala con una g minúscula –la *small g* que inexplicablemente no se traduce en la edición castellana– que debe leerse como "gay, pero no solamente". Un verano pesado pero aséptico, como se describe en el libro todo lo referido a Zurich, la clientela del Jakob's se agita con la noticia del asesinato de uno de sus habitués, Peter, Petey para los amigos. Bastantes, en el Small g, denominación familiar del barcito, ese mundo dentro del mundo que Highsmith detalla para confirmar lo que Graham Greene dijo de ella: "Escribe sobre los seres humanos como una araña escribiría sobre las moscas". Rickie aborda a Luisa, imaginando que el amor de ambos por Petey lo obliga a proteger la chica –literalmente, una costurerita maltratada por otra clienta del bar, la malvada diseñadora Renate. Descubre luego que la vecindad de Luisa lo acerca a Teddie, un enamorado de la chica; mientras, la bruja irá armando un círculo de malos y homofóbicos. Los dos grupos, el de Rickie y el de Renate, simularán por fin una lucha de cuento de hadas entre el bien y el mal.

Patricia Highsmith no apreciaba mucho que se la calificara de reina de la novela negra, o clichés por el estilo. Como P. D. James (*Sabor a muerte*, *Sangre inocente*), armaba tramas y protagonistas que enfocaban menos los hechos que las conductas de quienes los producían. La división entre buenos y malos fue siempre un soporte para descubrir algo más abajo, como las ambigüedades de las psicologías criminales de los personajes, o el encanto de los mundos asfixiantes, o la gama de grises que hace del suspenso una posibilidad real: "No creo que el hombre sea malo por naturaleza. Pienso que hay un punto de ruptura. Una persona normal, ordinaria, honesta, sometida a una presión creciente, puede llegar a cometer un delito. Incluso un asesinato", declaró.

Small g: un idilio de verano se interna con sus protagonistas gays en los ambientes propios y en los otros, acompañándolos sin convencionalismos en una curiosa combinación de comedia de enredos con apunte sociológico y humano. La vida como microcosmos, la lucha sin importancia contra un enemigo menos importante aún y la elección del amor son los temas que vuelven en este relato minucioso, sencillo pero lleno de trucos: todo el tiempo parece que algo horrible va a pasar y sólo sucede, modesto e irrevocable, lo cotidiano ◆



Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	1	38
2	*Santa Evita*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 19 pesos). Las desventuras del cadáver de Evita, las historias secretas de la musa del peronismo y las investigaciones del autor-narrador son los tres afluentes de esta novela saludada por Gabriel García Márquez como un acontecimiento literario.	-	1
3	*Insomnia*, por Stephen King (Grijalbo, 29 pesos). Ralph Robert es un reciente viudo que tiene la capacidad de ver más allá de las personas. Por eso percibe, antes que nadie, el comportamineto irracional y violento de muchos de sus vecinos.	2	3
4	*No sé si casarme o comprarme un perro*, por Paula Pérez Alonso (Tusquets, 16 pesos). Con el telón de fondo de una Argentina que se niega a cicatrizar sus heridas de guerra, Juana –inusual heroína de esta primera novela– pasea con gracia y angustia su disyuntiva doméstico/existencial: ¿la caricia cómplice de un perro labrador o la mordida rabiosa de los hombres?	6	6
5	*Deuda de honor*, por Tom Clancy (Sudamericana, 29 pesos). Jack Ryan, el héroe de Peligro inminente y La caza del Octubre Rojo vuelve a las andadas en una novela donde los enemigos son aliados: una guerra que se da más en el territorio económico que en el de las armas.	4	15
6	*El amor, las mujeres y la vida*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 24 pesos). Los mejores poemas de amor del escritor uruguayo en una selección realizada por el mismo Benedetti que recupera en este libro la vena erótica, en una perspectiva no disociada de la política y la militancia.	5	3
7	*La lentitud*, por Milan Kundera (Tusquets, 16 pesos). Breve e intenso divertimento. Un congreso en un viejo catillo francés es la excusa para que se disparen varias historias, alguno que otro episodio amoroso y –como siempre– la mirada omnipresente del escritor bohemio, donde la ficción pura y el ensayo estricto bailan con vertiginosa lentitud.	3	19
8	*El mundo de Sofía*, por Jostein Gaarder (Siruela, 35 pesos). Una protagonista de quince años que responde al sugestivo nombre de Sofía deambula en medio de una historia novelada de la filosofía a la que se le suman elementos de suspenso y un manual de los puntos más importantes de la filosofía occidental, desde los griegos a Sartre.	-	7
9	*Historia de fantasmas*, por Sidney Sheldon (Emecé, 11 pesos). Una familia japonesa se establece en Nueva York ante el ascenso del jefe del grupo. El entusiasmo y la excitación por la perspectiva de una nueva vida se esfuman cuando los cuatromiembros de la familia Shamada descubren que su nuevo hogar está habitado por fantasmas implicados en un asesinato.	8	10
10	*Donde van a morir los elefantes*, por José Donoso (Alfaguara, 22 pesos). La peripatética saga de un profesor de literatura chileno sumergiéndose de lleno en los placeres y padecimientos de la vida académica de un campus del medioeste norteamericano. Comedia negra, ácido retrato de costumbres y ritmo desenfrenado en un texto que tampoco excluye la reflexión profunda y los conflictos intelectuales.	9	14

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El palacio de la corrupción*, por Fernando Carnota y Esteban Talpone (Sudamericana, 14 pesos). Una investigación sobre los escándalos delictivos del Concejo Deliberante. Nombres y maniobras concretos que, junto con las denuncias, los documentos y las causas judiciales, reconstruyen negociados en los que interviene la droga y el enriquecimiento ilícito.	3	2
2	*La Argentina como vocación*, por Mariano Grondona (Planeta, 16 pesos). Subtitulado ¿Qué nos pide la Patria a los argentinos de hoy?, el libro aborda las asignaturas pendientes del proceso de desarrollo de la nación: la equidad social, la salud, la educación, el comportamiento cívico y el respeto de cada ciudadano a las instituciones y de las instituciones a cada ciudadano.	1	13
3	*Historia integral de la Argentina*, III, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El tercero de los nueve volúmenes que conforman la obra del autor de Soy Roca. El libro abarca el siglo XVIII, abordando temas como el desarrollo del Tucumán, la creación del virreynato, el crecimiento de Buenos Aires como capital y el afianzamiento de sus redes comerciales.	2	10
4	*La novena revelación: Guía vivencial*, por James Redfield y Carol Adrienne (Atlántida, 14,90 pesos). Complemenento de la exitosa novela, este libro de autoayuda desarrolla extensamente las utilidades de las nueve revelaciones para descubrirlas en la vida cotidiana.	5	6
5	*Un viaje por la economía de nuestro tiempo*, por John Kenneth Galbraith (Ariel, 16 pesos). El autor sintetiza la historia económica mundial desde la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa hasta la era Reagan y las implicaciones de la caída del comunismo, pasando por la aparición del keynesianismo.	4	3
6	*Memoria a dos voces*, por François Mitterrand y Elie Wiesel (Andrés Bello, 18 pesos). Las memorias del ex presidente francés a través de una conversación con el premio Nobel de la Paz de 1986. La carrera de Mitterrand, los problemas políticos contemporáneos y la religión son algunos de los temas que se abordan en el libro.	6	3
7	*Historias de la Argentina deseada*, por Tomás Abraham (Sudamericana, 13 pesos). Un estudio sobre el lado oscuro de la Argentina yendo desde el primer peronismo, pasando por los fulgores de la década del sesenta y los oscuros años del Proceso,hasta llegar a la era donde reinan los formadores de opinión como Mariano Grondona.	7	14
8	*Borges, un escritor en las orillas*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 16 pesos). Un ciclo de conferencias que la autora dictó en la Universidad de Cambridge. Las hipótesis de estas conferencias rescatan básicamente dos líneas: la posición del autor de Ficciones ante la cultura nacional y las concepciones políticas que trasuntan sus textos.	9	6
9	*Sueños de futbol*, por Carmelo Martín (El País-Aguilar, 17 pesos). Vida y obra de uno de los mejores futbolistas y técnicos que ha dado la Argentina. Jorge Valdano, el filósofo del fútbol, habla de su vida y del deporte más popular del mundo.	9	12
10	*¿Qué es la democracia?*, por Alain Touraine (Fondo de Cultura Económica, 15 pesos). El autor hace una revisión retrospectiva del concepto de democracia para analizar el verdadero significado que esa frase tiene en la actualidad. Plantea la necesidad de darle contenido a una democracia cada vez más asediada por el fantasma del autoritarismo.	10	13

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Enrique Molina: **Orden terrestre** (Seix Barral). Antología desde "Las cosas y el delirio" (1941) hasta los poemas de 1992 de uno de los mayores maestros de la lírica argentina y vocero temprano del surrealismo. La última parte incluye veinte poemas inéditos.

Carnets///

ENSAYO

El mayor de los dolores



El breve perímetro de la tapa cobija a las madres en duelo. Este libro pequeño abre los telones cerrados sobre el mayor de los dolores de una mujer y al mismo tiempo enciende el derecho a las cóleras profundas. A esas que es preciso vigilar para que el orden no se altere: vigilar el duelo es vigilar a las madres. Vigilar los duelos, digo, es también vigilar las memorias.

Quien se ocupa de escribir al respecto es Nicole Loraux, directora de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (Historia y Antropología de la Ciudad Griega). En 1981 publicó *La invención de Atenas, Historia de la oración fúnebre en la "ciudad clásica"*; en 1985, *Modos clásicos de matar a una mujer*, y en 1990 *Las experiencias de Tiresias*. También produjo un capítulo titulado "De la amnistía y su contrario" en la obra *Usos del olvido* (1988) y el prefacio de las "Políticas del olvido" en la revista *El género humano*, siempre en 1988. Esta traducción, al cuidado de la editorial De la Equis, es la primera que se realiza al castellano.

Nicole Loreaux lee y relee el teatro escuchando las voces de aquello que, habiendo sido escrito en clave de tragedia, no había logrado trascender más allá del dolor de las protagonistas de Shakespeare, de los trágicos griegos y de la enunciación de las costumbres que la Antigüedad proveía para estos hechos. Así se ocupa de una diferencia sustantiva entre Grecia y Roma, habitualmente pasada por alto en los textos especializados. La autora avanza sobre dicha diferencia y advierte acerca del modo en que el género masculino autoriza a expresar la pérdida de un hijo, según si la madre hubiera nacido en Atenas o en Roma: "Nunca –escribe Loraux– es suficiente recalcar que, de las ciudades griegas a Roma, en lo que hace al comportamiento frente a los duelos de las madres, la diferencia es total: estrictamente contenido para las mujeres griegas en la esfera de los lazos familiares cercanos, e incluso allí sometido a múltiples restricciones; en Roma, en cambio, el duelo de las mujeres está limitado pero reconocido en su acepción privada, siempre susceptible de transformarse en manifestación pública de una parte de la ciudad". El duelo podía transitar por las calles si la madre era romana pero debía ceñirse a la intimidad doméstica si era griega. ¿Por qué? De hecho, era propio de las ciudades griegas desconfiar en sumo grado del dolor femenino y materno, añade Loraux, informándonos acerca de algo más respecto de aquella cultura a la que aprendimos a acercarnos y admirar, boquiabiertos/as.

La rigurosa formación académica de la autora, que le permite trasladarse desde un ejemplo trágico hacia otro, enhebrando los perfiles dolientes de Hécuba, las Fenicias, las Vírgenes, Níobe, Antígona comparada con una madre, desemboca en una Yocasta rescatada por la mirada de Loraux. Yocasta lanza el *threnos* fúnebre sobre sus hijos agonizantes, según la tragedia de Eurípides: es el grito previo al gemido ritual o a la expresión poética de los trágicos griegos, es el grito materno que instituye el temple de este dolor. Construye la memoria y crea un registro propio, el que se niega al olvido, ese dolor que "se nutre a sí mismo", dirá la autora. Madres en duelo, descripta en la postura que indica el ritual de todos los tiempos, es decir sentadas en el suelo, aisladas en la memoria, canalizando como pueden los excesos que los hombres temen cuando las madres han perdido a sus hijos.

MADRES EN DUELO, por Nicole Loraux. Ediciones de la Equis, 1995, 158 páginas.

La memoria de los tiempos cronológicos, en cuyo devenir los hijos crecían, dirigen la pesadumbre; estas madres llegan al dolor desde su conocimiento concreto de los hijos, más allá de conjeturas y suposiciones acerca de sus destinos; ellas habían aprendido a gozar de la progresiva maternidad que con ellos se construía. Ahora su recuerdo sólo perdura porque las madres inventan un duelo diferente, *duelo-confrontación* con el olvido para que triunfe la memoria, *duelo activo de quienes desean recordar, que es diferente del querer recordar.* No lo dice de este modo la autora, pero no en vano menciona a nuestras Madres de la Plaza de Mayo. No en vano recuerda la categoría de la *madre justa* fracturando la concepción aristotélica.

Las madres en duelo repiten su presencia inicial, la que asumieron cuando pujaron a la vera de quien ingresaba en un nuevo mundo, naciendo. Esta vez, trasponiendo el umbral del otro mundo. De nuevo situadas en las orillas de la vida del hijo, no para esperarlo sino para despedirlo. Ahora construyen sus propias riberas de cólera y memoria, una frontera que perturba a los otros, a los encargados del fluir cotidiano sin tropiezos ni sinsabores.

De pronto, Loraux da entrada a las madres asesinas. Medea, acerca de la cual Freud estuvo poco atento, privilegiando el tratamiento de Edipo, abre interrogantes acerca del amor materno hacia el hijo varón según la descripción de este autor. La venganza de las madres contra el esposo no se cierne sobre las hijas mujeres sino sobre los varones, en tanto estos representan al padre. Comienza a perfilarse una de las tesis del libro, como si el terrible llanto de las madres tuviese, en su trágico dolor, alguna responsabilidad destructiva, como si el duelo no fuese solamente por haber perdido al hijo sino por haberlo destruido. Entonces, conjetura Loraux, después de haber revisado críticamente el modo de describir teatralmente los duelos y de intentar regularlos socialmente, es "como si para conjurar los sollozos de las madres fuese necesario hacer de ellas criminales. Porque toda lágrima de mujer debe ser culpable: puesto que en el elemento femenino el duelo es sospechoso y un duelo de madre, como en *Ricardo III*, contiene todos los otros; por ello sería necesario que sobre los llantos maternos recaiga l sospecha". Loraux denuncia que l operación se torna fructífera porqu el pensamiento viril siempre sospe chó de los odios secretos que, segú suponía, es capaz de encerrar lo fe menino. De allí la desconfianza an te la demasía de un dolor incompren sible para ellos. Moderando la tem peratura del texto pero sin variar s línea, la autora escribe: "En la vid cotidiana las cosas no suceden de es te modo. La escena cívica está ocu pada por una serie de representacio nes bastante tranquilizador para e buen funcionamiento de lo político en la medida en que permite actua como si se confiase verdaderament en las madres".

El final del texto, abriendo otro es cenario, se interroga por la construc ción del templo de la gran Madre d los Dioses, en Atenas, al lado mis mo, y compartiendo territorio co Metroom, del Consejo de los atenien ses, montando guardia sobre toda l memoria escrita de la democracia, le yes y decretos de una Grecia funda cional puestos bajo la advocación sa grada de la Madre Divina. ¿Debid a su calidad como reproductora de varón, del padre? Tal podría ser l convicción de la época en la cual fer mentó otra distinción capaz de ad vertir acerca de la diferencia entre te

FICCION

Ca



Jake Lennox es el guionista de u exitoso programa de los comien zos de la televisión norteameri cana en el cual se mezclan lo concursos con el humor y las va riedades musicales. Una serie d cartas que llegan al canal le asegu ran que le queda apenas un día d vida. Un asesino, cuya identidad s desconoce, ha confirmado, de ma nera epistolar, que él es el elegid para morir entre todos los integran tes del equipo de "¿Quién es?". En terado de esto y absolutamente re signado a su suerte, Lennox decid vengarse de su novia, de sus com pañeros de trabajo y del persona directivo del programa. Llena l pieza de la chica, una pacifista, d palomas blancas, desparrama kilo de naftalina en los despachos, lle na de gelatina la bañadera de su pro ductor, escribe carteles insultante y se emborracha hasta la desespe ración.

Todo esto ocurre en el mejor ca pítulo de esta novela casi policia del norteamericano Alfred Bester más conocido en la Argentina com

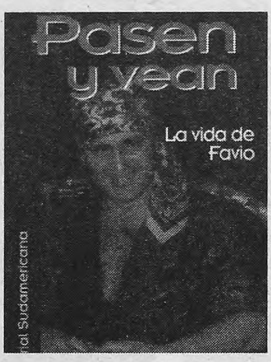
ier útero e imprimir una marca masulina en la cavidad reproductora, ermitiéndonos pensar que la madre estuviese aparte". ¿Enqué lugar? No es el menor de los interrogantes ue el libro deja planteado, la madre nás allá o más acá de la uteridad.

Libro sacudidor, bellamente escrio, capaz de crear bordes peligrosos ue demandan asomarse a sus oqueades, retroceder con sobresaltos y vanzar buscando los perfiles y los onidos que testimonian los duelos e las madres que la autora describe, mitidos tercamente en los estudios abituales: la obra aporta elementos ara hermenéuticas insospechadas. l texto, refinado en el modo de eleir los ejemplos clásicos de las traedias, produce el deleite inquietan- de los episodios conocidos por uien lee y que la autora acumula imadosamente. Porque no es de la pieìad de lo que se trata, sino del due- de las madres y la memoria. Amos sitúan el recuerdo de quienes ejetaron a los hijos, cualquiera hubie- sido la manera de agraviar la exisncia filial. Cabe congratularse por aparición de esta obra, en cuya ta- -y no por casualidad- se duplica título: en el uno de la carátula (se) cluye al dos.

EVA GIBERTI

BIOGRAFIA

Recordar, recordar



1971, en Puerta de Hierro: "Mi general, qué grande sos".

PASEN Y VEAN. La vida de Favio, por Adriana Schettini. Sudamericana, 1995, 256 páginas.

Este libro no pretende ser una biografía, ni un ensayo crítico sobre la obra cinematográfica y musical de Leonardo Favio", advierte la crítica cinematográfica Adriana Schettini en el prólogo de *Pasen y vean*. Explica su prevención: "No aparecen aquí más voces que la del propio Favio". Una larga entrevista no puede ser una biografía ni un ensayo, es cierto, pero en el diálogo –que, aunque duró diez meses, tiene una fluidez que simula el tiempo real de la lectura– Favio multiplica sus voces, imita las fuentes, los documentos, los análisis y las opiniones que la autora no buscó en otro lado porque las podía encontrar en la narración del protagonista. "Ser sobrio es tener medida, y yo no tengo medida", sabe Favio; de esa desmesura, pregunta tras pregunta, va tomando forma una historia de vida que cuenta, entre otras cosas, las razones de una obra.

Schettini parece en ocasiones fascinada por el personaje: las anécdotas increíbles, el lenguaje de Favio o el ámbito de paredes, puertas y pisos blancos donde un escritorio idéntico al que Juan Perón tenía en su casa de Gaspar Campos se ubica al lado de un fax y un pequeño altar para San Cayetano, la Virgen María y San Roque, con fondo de canto gregoriano en el radiograbador. Eso no le impidió ir más allá de cierto embeleso bastante habitual y despectivo que ve en Favio poco más que un fenómeno de la naturaleza.

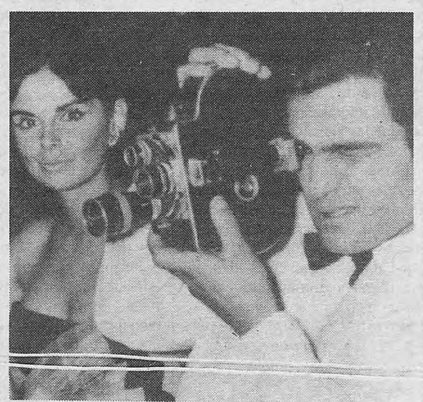
La historia empieza con unos abuelos inmigrantes, una madre sola y un dolor insólito: "(A mi padre) lo operaron de úlcera de estómago perforada. Pero el mismo día, en su delirio por tanta sed, en un descuido, se tomó el agua de un florerito que había dejado una enfermera en su mesita de luz. Eso le provocó la muerte". La infancia en Luján de Cuyo brilla con una nostalgia a veces cascarrabias: entonces las estrellas brillaban más, los canillitas no habían perdido la poética, "el clic-clac-clic-clac del despertador daba la vida" más que la hora, esperar el circo era un milagro. Puede entenderse: después siguieron los años en el Hogar El Alba.

Del hogar escapó y volvió a Luján de Cuyo, para vivir con su hermano mayor, Zuahir Jury: "La casa de los vagos, la llamaban en el pueblo. Cuando salíamos, las viejas se santiguaban. Ahí recalaban las putitas, los vagos, los borrachos, y había guitarreadas todas las noches". Pequeños hurtos lo condujeron al Patronato de Menores –de donde salen algunas líneas de *Crónica de un niño solo*–; un paso fugaz por la Marina le dejó el uniforme para mendigar en Retiro. La madre, paciente, lo llevó a hacer radioteatro a Mendoza; de vuelta en Buenos Aires comenzó a actuar, aunque no le gusta recordar ese tiempo, que pasó por su vida "como quien lee un diario rápido. No quedó en mis sentimientos". Reconoce excepciones: *El jefe*, de Fernando Ayala, las películas dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson y *Dar la cara*, de José Martínez Suárez.

"El momento en que me di cuenta de que el cine era una expresión cultural fue cuando mi amigo Yaco Lorca me llevó a ver *La casa del ángel*. Yo recién llegaba de Mendoza. El me invitó a ver una película argentina. 'Torre Nilsson es el director', me dijo. Yo nunca me había fijado que las películas tenían director. No sabía lo que era un director." *El amigo, Crónica de un niño solo, El romance del Aniceto y la Francisca, El dependiente, Juan Moreira, Nazareno Cruz y el lobo, Soñar, soñar* y *Gatica* le fueron dando una idea, se diría: ahora es capaz de asegurar que en *El amante* Jean-Jacques Annaud le copió una escena, o que Pier Paolo Pasolini es un invento del Partido Comunista, o que no les entrega a los actores la historia interior de los personajes porque el público no ve lo que les pasa por dentro.

Pasen y vean muestra las contradicciones de Favio, su estilo de estampados y ojotas puede pasar por responsable de un cine inquietante. Elsostiene esa imagen: "Yo no me formé en una escuela, sino observando, y a partir de allí no hice mucho análisis de situación, sino de sensación. Me suelen preguntar cómo es dirigir cine, y yo digo que el cine es". Pero Schettini insiste y Favio reconoce tener "oficio". Otro lugar común es lo popular, el pueblo, los humildes o la gente: "Mi provincia era alegre, como son los pobres", "me encantan la ingenuidad y el entusiasmo de la gente", "los humildes son recatados, hablan bajito". Pero Favio, que solía asegurar "yo soy la gente", sabe que no lo es: "No, no soy la gente. Si fuera así, todo el mundo haría *Nazareno Cruz y el lobo*, o *Gatica*. ¿Cómo voy a ser la gente?"

Sólo en un tema Favio se muestra sin contradicciones: las mujeres. Su machismo explícito no tiene atenuantes. "Puta es la que te hace sufrir o coge por placer, o por deseo, que eso no está bien en una madre. La prostitución es otra cosa, no es ser puta", define. También cree "que por el tema de la maternidad, la mujer está más preparada para ser de un solo hombre". Cuenta que se pasaba horas mirando maniquíes; le parecían hermosos y lo excitaban porque los veía como "mujeres quietitas, que no contestaban. Eran como mansas, como buenas".



1961, Festival de Cine de Mar del Plata: María Vaner, entonces su esposa, y Favio con su primer amor: la cámara.

La militancia peronista, la canción y el exilio son tres temas centrales en la vida de Favio que Schettini elige insertar siguiendo el orden cronológico: antes de *Gatica*, después de *Soñar, soñar*. Recuerda Favio su encuentro con Perón en 1971; dice que el hombre se parecía al mito, que su cuerpo era armonioso y su voz la misma que salía de los parlantes de la plaza. Recuerda también Ezeiza, "una fiesta que se transformó en tragedia. Hoy que el tiempo pasó creo que le dieron en bandeja, con ese acto, a la gente mala, a los enemigos de la gente, la posibilidad de hacer de esa fiesta un desastre". Habla de la canción, que entonces lo sacó de la miseria y le ofreció un exilio itinerante, casi como una larga gira: "En América latina hace años que soy popular como cantante, pero mi oficio de cineasta recién empezaron a tener noticias a partir de *Gatica.* Cuando me muera, en América latina la gente va a decir: 'Se murió el que cantaba *'Simplemente una rosa*'".

El libro termina con "El mantel de hule", una colección de textos autobiográficos escritos por Favio. El peso del pasado se repite en personajes como el hombre de la pata de pájaros, el ciego Renzo que le enseñó a ver cine, la tía Berta o los años en el Hogar El Alba. El fin de *Pasen y vean*, sin embargo, podría buscarse antes, en una respuesta de Favio: "Me recorrí toda América cantando para sustentarme y sustentar a mi familia, conocí a Perón y estuve sentado frente a él, vi llorar a mi abuelito cuando murió Evita, vi llorar a mi abuela Pilar cuando murió Stalin (...) Dicen que hay que plantar un árbol y tener un hijo. No sólo planté un árbol, sino viñedos enteros; tuve hijos y estoy contento con esas criaturas. Me gusta estar con la familia de enanitos que actuaron conmigo en el teatro, o ir a sentarme en una librería, o charlar con un lumpen; me gusta acostarme a dormir la siesta cuando llueve y soñar que estoy en Luján de Cuyo. Eso es lo que a mí me hace falta. Hacer cine, no hacer cine, hacer un zapato, no hacer un zapato, importa poco. Vos tenés que vibrar con lo que hacés".

GABRIELA ESQUIVADA

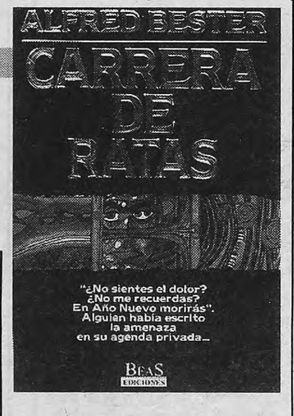
tas a la tele

CARRERA DE RATAS, por Alfred Bester. Beas, 1995, 318 páginas.

or de ciencia ficción a través de título más famoso, *El hombre delido*. Bester ha trabajado también mo guionista de historietas y fue or de algunos capítulos de la se- televisiva de Batman. Es decir, noce el medio donde ocurre su toria.

El espíritu de la trama que cuen- *Carrera de ratas* se resume en una lica del protagonista: "Todos tran en la televisión. Están confunos, neuróticos, enfermos de la ca- a como toda esa resplandecienconcurrencia con sus trajes bien tados. Se necesita estar enfermo a que te guste esa carrera de ra- Cuanto más arriba de la espiral as llegado, más precario se vuelu equilibrio". En efecto, si bien novela se articula alrededor del gma del autor de las cartas, Bester la resuelve en una vuelta de tuerque cambia el eje de la historia en otras direcciones. Correr la carrera de las ratas es una constante fuga hacia adelante, donde la misma mecánica del medio es la que va marcando el ritmo de lo que sucede y de lo que se cuenta.

Felizmente el autor, pese a que su libro tiene algunas páginas de más, evita cargar las tintas sobre la televisión y encuentra un tono donde se desliza una ironía que es a la vez feroz y desconsolada. Los personajes son excesivos y caricaturescos hasta un cierto punto; allí se vuelve a encontrar la dimensión humana. Como si la misma novela la estuviera afectada de ese equilibrio precario del que se habla como una característica de quienes trabajan en la televisión. Para reforzar esto, Bester elige como narrador a un guionista con quien Lennox tiene una relación cercana a la amistad. El único personaje importante que no pertenece al medio es la novia de Lennox, quien aparece como alguien que quiere aplicar ciertas sabidurías en un lugar que las reconoce como válidas pero que no está en condiciones de incorporarlas.



Escrita en 1955, *Carrera de ratas* forma parte del realismo crítico norteamericano, base de la literatura de ciencia ficción que Ray Bradbury o Theodore Sturgeon empezaban a escribir por esos años. Y se sostiene en la convicción de que no hay demasiadas posibilidades de modificar la realidad. Ese estilo entre lejano y desde dentro hace que cuarenta años después y con tantas críticas y defensas de la televisión, *Carrera de ratas* sea una novela vigente y que se lea con el ritmo de un buen policial.

MARCOS MAYER

LA PERDIDA DEL REINO

Uno de los novelistas y periodistas más brillantes del México moderno presentará el próximo martes "El error de la Luna", su última ficción, editada por Alfaguara. En una entrevista exclusiva, Héctor Aguilar Camín responde a Primer Plano sobre su obra, el actual debate intelectual en su país y la guerrilla zapatista.

Héctor Aguilar Camín es, para muchos lectores latinoamericanos, el director de la revista *Nexos* y el autor de *La guerra de Galio*, tal vez la mejor novela mexicana sobre el periodismo y la violencia política. Nacido hace cuarenta y nueve años en la frontera de México con Guatemala, ha escrito ensayos, narraciones históricas y tres de las novelas más leídas de su país. A ellas alude en esta entrevista realizada vía fax antes de su llegada a Buenos Aires.

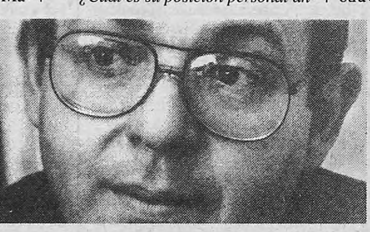
–Su obra de historiador y de periodista culminó con una novela, La guerra de Galio, *que unía ambas disciplinas: su tema era el diálogo (y enfrentamiento) entre el poder político y la prensa en el revuelto México de los años 70,* El error de la luna *marca un viraje hacia el tema íntimo (prefigurado en alguno de sus cuentos) y hacia una elaboración más literaria de los materiales. ¿Eso significa que su obra futura asumirá esas características o que usted prefiere cambiar temas y lenguajes de libro en libro?*

–Las dos cosas: pienso elaborar más literariamente y cambiar de temas y lenguajes cada libro, tratando de no repetirme y de colonizar nuevos territorios cada vez. Es, desde luego, una pretensión desmesurada. Uno acaba escribiendo lo que puede. Al final todo se reduce a dos o tres obsesiones, tres o cuatro imágenes fundadoras. Lo demás son variaciones sobre un mismo tema. Aun si se piensa en Balzac, la cosa es así. *El error de la luna* es una variación sobre un tema de *La guerra de Galio*. Me refiero a la historia de Mercedes Biedma que muere en *La guerra de Galio*, una muerte inexplicada y absurda, semejante en mucho a la de Mariana Gonzalbo, protagonista de *El error de la luna*. En *El error de la luna* hay el desciframiento del enigma pendiente de la muerte de Mercedes Biedma, reencarnado en el destino similar de Mariana Gonzalbo. Son dos novelas y aun dos personajes radicalmente diferentes, pero se trata de la variación sobre un mismo tema. Algo similar podría decir del tono intimista de *El error de la luna*, y del predominio que hay en ella de personajes femeninos. Se trata, en cierta medida, de una revancha. Los aspectos políticos, históricos y periodísticos de mis novelas anteriores prácticamente borraron de su lectura las pasiones privadas, los enganches y destinos amorosos, y, desde luego, hicieron pasar a un segundo plano a los personajes femeninos. Quise reparar eso y poner ahora en primer plano el mundo de la vida privada, de las pasiones secretas, mucho más interesantes y decisivas en la vida que las vicisitudes de lo público. Y los personajes femeninos saltaron al primer plano. El viraje intimista, entonces, es también una variación sobre un mismo tema, el tema de las mujeres apasionadas que estaban ya en *La guerra de Galio* y *Morir en el golfo*, pero que ahora ocupan en *El error de la luna* el lugar predominante que siempre tuvieron en mi intención narrativa.

–Usted dirige la revista Nexos *desde 1982. ¿Cuál es la posición de* Nexos *en el actual debate intelectual mexicano?*

–Dejé de dirigir la revista *Nexos* hace dos meses. Su director ahora es Luis Miguel Aguilar, un poeta y escritor nacido en 1956, que encabeza una renovación editorial y generacional de la revista. Mi impresión es que, desde que se fundó, en 1978, *Nexos* ha ganado estatura hasta convertirse en una presencia central de la vida intelectual mexicana, tanto en el ámbito del debate político, como en el de la crítica cultural y la creación literaria. Creo que en esos años *Nexos* cumplió razonablemente con las expectativas críticas y reformistas de la generación del '68, a la que pertenezco yo. Queríamos introducir en el ámbito de las revistas culturales la discusión política y social, vincular las distintas áreas de la creación intelectual –la literatura y las humanidades clásicas con la ciencia, la ciencia con las ciencias sociales– y pelear por la transformación democrática y social de México. Ahora la revista inicia una nueva época, con una ampliación sustancial de su consejo editorial, en manos de un equipo editorial de la generación siguiente a la mía.

–¿Cuál es su posición personal ante la guerrilla zapatista?



–Me parece que fue la última oleada de las guerrillas centroamericanas, aunque tuvo un ingrediente radicalmente nuevo, que fue su capacidad inmediata de difusión masiva. Es una guerra que, por fortuna, se ha librado sobre todo en los medios y una guerrilla que dispara más comunicados que tiros. Sus saldos son hoy inciertos. En lo social, la situación de los indígenas de Chiapas, lejos de mejorar, ha empeorado. En lo político, rebeldes chiapanecos son un factor de incertidumbre pero no un actor decisivo en la agenda nacional. En lo económico, el costo de esa insurrección para el país puede haber sido muy alto, porque frenó el momento de mayor credibilidad internacional de las reformas de Salinas y fue el primero de una cadena de hechos sangrientos que sin duda ayudaron a desatar la crisis devaluatoria de diciembre pasado, el *efecto tequila* y la difícil situación actual. Pero es imposible determinar cuánto de esa crisis es realmente atribuible a Chiapas, cuánto a los otros asesinatos y cuánto a los errores de la política económica gubernamental. En suma, mi opinión sobre la guerrilla de Chiapas es que, como casi todas las guerrillas, agravó varias cosas sin resolver ninguna.

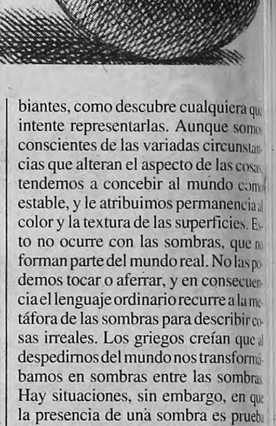
–Hay decenas de nuevos nombres de circulación continental en la nueva narrativa mexicana: Angeles Mastretta, Juan Villoro, Carmen Boullosa, Laura Esquivel. ¿Cómo se definiría este nuevo horizonte con relación al anterior, el de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Fernando del Paso?

–Creo que pueden señalarse algunas tendencias compartidas en esa nueva oleada de narradores: legibilidad, naturalidad, historicidad, transparencia narrativa, control de los propios materiales, argumentos sólidos, personajes memorables, capacidad de entretener y conmover, profesionalismo y aprecio por el público, por el lector, como la otra orilla buscada y requerida para que pueda fluir el río.

–Volvamos al asunto de las variaciones sobre un mismo tema. ¿Cuáles serían los temas básicos en su obra, entre novelas como Morir en el golfo, *un thriller político-sentimental dedicado a los sótanos del México petrolero,* La guerra de Galio *y una novela de tono íntimo como* El error de la luna?

–No soy muy consciente de mis "temas básicos", pero encuentro uno que me hermana, por lo demás, con uno de los grandes autores argentinos, José Bianco. Es el tema de la pérdida del reino –título de la gran novela de Bianco, obtenido de un verso de Darío–, el tema de la promesa caída, de la dicha extraviada y el amor perdido. Ese tema está en la pérdida incesante del narrador de *Morir en el golfo*, por el amor de su vida, Anabela Guillaumin, que es, según yo, el personaje central de la novela. Está desde luego en la pérdida de Vigil, la joven promesa de *La guerra de Galio*, que muere estúpidamente y es, según el narrador, "un enorme desperdicio". Y está en la historia de Mariana Gonzalbo en *El error de la luna* que, teniéndolo todo, se pierde también en la nada. Supongo que es una fijación adolescente, una memoria melancólica de esa época en que la vida está abierta y radiante enfrente, prometiéndolo todo. Pero ninguna vida está al alcance de los sueños adolescentes: siempre se queda corta. Igual que la historia se queda corta ante las utopías ■

ERNST GOMBRICH



Recomiendo a los recién llegados a este juego el entretenimiento de observar los giros y transformaciones de la propia sombra al caminar de noche por la calle. Cuando se pasa junto a un poste de luz, la sombra, corta y ancha, aparece a un costado del cuerpo, y luego va girando despacio hacia la dirección en que se camina, volviéndose más larga y estrecha, hasta que la luz brillante del próximo poste la reemplaza por otra sombra, que cae a espaldas de uno.

Comprendemos fácilmente que estas transformaciones son el resultado de dos factores, el hecho de que nuestros cuerpos son sólidos y el de que los rayos que emanan de una fuente se propagan, como todos los rayos de luz, en una línea recta. Trazando una línea desde el poste hasta nuestra cabeza y más allá, podemos predecir qué tipo de sombra proyectaremos sobre el pavimento. Desde luego que, si la calle va cuesta abajo, la sombra será más larga, así como será más corta si va cuesta arriba. Por otra parte, si nos acercamos a una pared, la sombra empieza a trepar por ella, y si nos topamos con una escalera asume el aspecto de un acordeón.

No todas las observaciones precedentes pueden hacerse a la luz del día. De hecho, es difícil determinar si tomé la fotografía de mi sombra bajo un poste de luz o al atardecer, cosa que sería apreciable de inmediato si hubiese usado una cámara de video. No puedo acercarme o alejarme del sol, que para todos los propósitos prácticos cuenta como infinitamente distante. Mi sombra hubiera sido la misma en cualquier pendiente idéntica de la zona, ya que varía sólo con la hora del día y la época del año, que determinan la posición del sol a una latitud dada.

El funcionamiento del reloj de sol, invención que se remonta a tiempos muy antiguos, depende de esas constantes. Conocido en la antigüedad clásica, los siglos posteriores lo fueron cambiando y mejorando, como puede apreciarse en aquel reloj de sol con brújula adosada que se ve en *Los Embajadores* (1533), de Holbein.

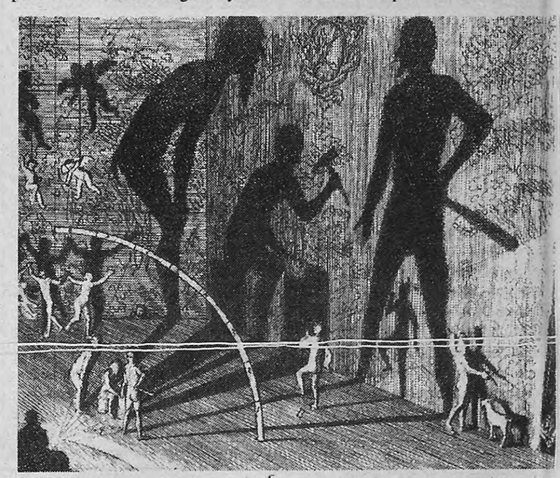
Si calibrar un instrumento tal ya es bastante complejo, el pintor que desea incluir en un cuadro las sombras que aparecen en su campo de visión se encuentra con otro problema, que es el de dar cuenta de su escorzo cuando se las observa desde un punto dado, como lo hace tan brillantemente Turner en su cuadro de Petworth al atardecer *(Petworth Park con la iglesia de Tillington a lo lejos*, c. 1828). No debemos suponer que Turner midió esas cambiantes sombras, pero la tarea con que tuvo que enfrentarse explica por qué pasaron siglos hasta que pudimos contar con una teoría para la construcción de sombras que abarcase tanto a las de la luz artificial como a las de la luz diurna.

Pese a que las sombras obedecen a leyes simples de la óptica, tienen algo elusivo y misterioso. Forman parte de nuestro entorno pero aparecen y desaparecen de la vista, son fugitivas y cambiantes, como descubre cualquiera qu[e] intente representarlas. Aunque somo[s] conscientes de las variadas circunstancias que alteran el aspecto de las cosas, tendemos a concebir al mundo como estable, y le atribuimos permanencia al color y la textura de las superficies. Esto no ocurre con las sombras, que no forman parte del mundo real. No las podemos tocar o aferrar, y en consecuencia el lenguaje ordinario recurre a la metáfora de las sombras para describir cosas irreales. Los griegos creían que al despedirnos del mundo nos transformábamos en sombras entre las sombras. Hay situaciones, sin embargo, en que la presencia de una sombra es prueba de la solidez de un objeto, puesto que proyecta una sombra debe ser real.

Un encantador episodio del *Mahabharatta*, la épica india, cuenta la historia de la hermosa princesa Damayanti y el heroico príncipe Nala, su prometido. Cuando están a punto de celebrar el matrimonio, Damayanti se topa con cinco Nalas: cuatro dioses, enamorados de su belleza, habían tomado prestada la forma de su prometido. Damayanti descubre cuál es el verdadero Nala cuando percibe que sólo uno proyecta una sombra, mientras que los demás son meros fantasmas.

En Occidente existe el conocido relato de Adalbert von Chamisso, publicado por primera vez en 1814, que cuenta cómo el infeliz Peter Schlemihl es persuadido por el diablo a vender su sombra. El negocio tiene funestas consecuencias, porque al no proyectar una sombra pierde su lugar en el mundo. En este relato y en el del *Mahabharatta*, la presencia de una sombra es sinónimo de realidad, pero una de las parábolas filosóficas más famosas de todos los tiempos hace la inferencia opuesta. Me refiero, claro está, al pasaje de *La República*, donde se compara a la condición humana con la de los prisioneros en una caverna, que sólo pueden ver las sombras que la luz exterior proyecta sobre una pared.

Platón, que desconfiaba de las ilusiones creadas por los pintores, quería subrayar que es muy sencillo confundir las apariencias y la realidad. Parece que el término griego para designar a la pintura ilusionista era en efecto *skiagraphía*, pintura de sombras, pero es difícil determinar si el término implicaba la representación de sombras o su uso para el modelado. Fue este último recurso el que revolucionó el arte de la pintura y se convirtió en el rasgo distintivo del arte occidental. Ni el arte egipcio ni las ánforas griegas de principios del siglo V a.C. muestran signos de modelado, pero una vez descubier-





ELOGIO DE LA SOMBRA

Nacido en 1909 en la Viena universalista de la que es el último exponente, Ernst Gombrich acaba de publicar en Londres un ensayo sobre las sombras en el arte occidental, estudio que acompañó a la exposición "Gombrich on Shadows" realizada en la National Gallery. El autor de "Tributos", "Imágenes simbólicas" y "Arte e ilusión" ofrece otra muestra de su estilo claro y desprovisto de tecnicismos en el fragmento de "Shadows" que aquí se reproduce.

ta esa técnica Occidente nunca la abandonó del todo. Las sombras proyectadas, en cambio, aparecen y desaparecen por períodos a lo largo de la historia del arte, un poco como nuestra sombra al caminar de noche por una calle.

El lector no debe esperar que esta introducción, destinada principalmente a ilustrar los criterios con que escogí las obras, ofrezca una historia completa de las sombras proyectadas en el arte. De hecho, habrá cumplido con su propósito si induce al público a buscar más sombras proyectadas en el arte del pasado, y a disfrutar de su relativa rareza. Por más espléndido que sea el modelado en algunos cuadros, los objetos no suelen en ellos proyectar sombras, o proyectan sombras muy rudimentarias.

Muchos de los más grandes observadores de la naturaleza parecen haber evitado deliberadamente las sombras. Pese a su rica paleta y a su dominio del tono y el color, nos muestran un mundo sin sombras. Es fácil concluir que los grandes maestros del Renacimiento consideraban las sombras un elemento inquietante y molesto. No sólo los cuadros del período apoyan esta conclusión, sino que hay testimonios escritos de ella. Un pasaje del *Trattato della Pittura*, de Da Vinci, es muy explícito al respecto: *Los pintores no aprueban que la luz sea interrumpida por las sombras. Por lo tanto, para evitar el problema cuando se representan cuerpos que están al aire libre, no se debe hacer que las figuras estén iluminadas por el sol, sino colocar una cierta niebla o nube entre el sol y el objeto, y así –al no estar el objeto groseramente expuesto a la luz– el contorno de las sombras no chocará con el de luces.*

Nótese que Leonardo Da Vinci no expresa una opinión propia, sino que habla de un prejuicio muy difundido entre los pintores. Aparentemente, sin embargo, no está en desacuerdo con sus colegas, y propone un artificio simple para evitar el problema. No hay duda de que en el pasaje Leonardo sigue la tendencia de su generación a reaccionar en contra de las líneas muy definidas del *Quattrocento*.

Es en los cuadros de las primeras décadas del siglo quince, tanto al norte como al sur de los Alpes, donde debemos buscar los efectos que nos interesan. El fresco de Masaccio que representa aquel episodio de la vida de San Pedro en que su sombra curó a un inválido (*La sombra de San Pedro*, 1425) constituye un hito fundamental. Se trata de un evento que no hubiera podido ser representado en el lenguaje de los predecesores de Masaccio. Podemos también fijarnos en los detalles relevantes de un cuadro perteneciente a uno de sus contemporáneos del norte, *La Virgen y el Niño en un interior* (Taller de Robert Campin, c. 1435). Más asombroso aun, sin embargo, es un cuadro de altar atribuido al mismo maestro, que representa a una escultura ficticia que proyecta sombras de diferente intensidad sobre la pared del nicho en que se encuentra (Atribuido a Robert Campin, *La Trinidad*, 1427-1432). Un gran refinamiento puede apreciarse también en el fresco de Fra Angelico que está en los claustros de San Marco de Florencia, en que la luz oblicua hace que los capiteles de unas pilastras proyecten una sombra muy sutil (Fra Angelico, *La Virgen y el Niño*, c. 1450).

No es el objeto de esta rápida recorrida por la historia de nuestro tópico robarle las candilejas a los ejemplos elegidos para la muestra, pero no podemos pasar por alto al gran maestro de *La cena en Emaús* (1601). Casi no hay función de las sombras proyectadas que el dramático cuadro de Caravaggio no ilustre, pero por eso mismo sirve para explicar por qué a tantos pintores del *Cinquecento* les disgustaban. La sombra que arrojan la mano y el brazo de Cristo sobre su cuerpo seguramente hubiera molestado a los tradicionalistas, que también hubiesen juzgado que las sombras sobre el mantel interferían con la claridad de la composición. Es innecesario aclarar que muchos artistas del siglo diecisiete adoptaron el idioma de Caravaggio, cuyo estilo *tenebroso* conquistó no sólo partes de Italia sino regiones enteras del norte, donde culminó en el arte de Rembrandt.

La mayor claridad de paleta que asociamos con el siglo dieciocho favoreció a un retorno de la iluminación pareja, pero los *vedutisti* de Venecia, como Guardi, pocas veces escucharon el consejo de Leonardo de ocultar el sol detrás de un velo. Incluso desde antes del fin del siglo dieciocho, observaciones acerca de la variedad de efectos luminosos al aire libre provocaron un nuevo interés en el color de las sombras, que luego sería objeto de estudio de los impresionistas. A fines del siglo diecinueve, sin embargo, la influencia japonesa convenció a Occidente de que las sombras podían ser sacrificadas en beneficio de composiciones decorativas. Más adelante, mientras los fauvistas redujeron el modelado tonal a un mínimo, el cubismo aprovechó las sombras tanto para guiar como para confundir al espectador. Por último, los surrealistas explotaron la capacidad de las sombras para crear un ambiente de misterio, como ocurre en las plazas y calles desoladas de De Chirico, donde las sombras de estatuas y figuras solitarias producen angustia

Traducción: C.E.F.

SHADOWS
THE DEPICTION OF CAST SHADOWS IN WESTERN ART
E. H. GOMBRICH

EL ÚLTIMO DE LOS VIENESES

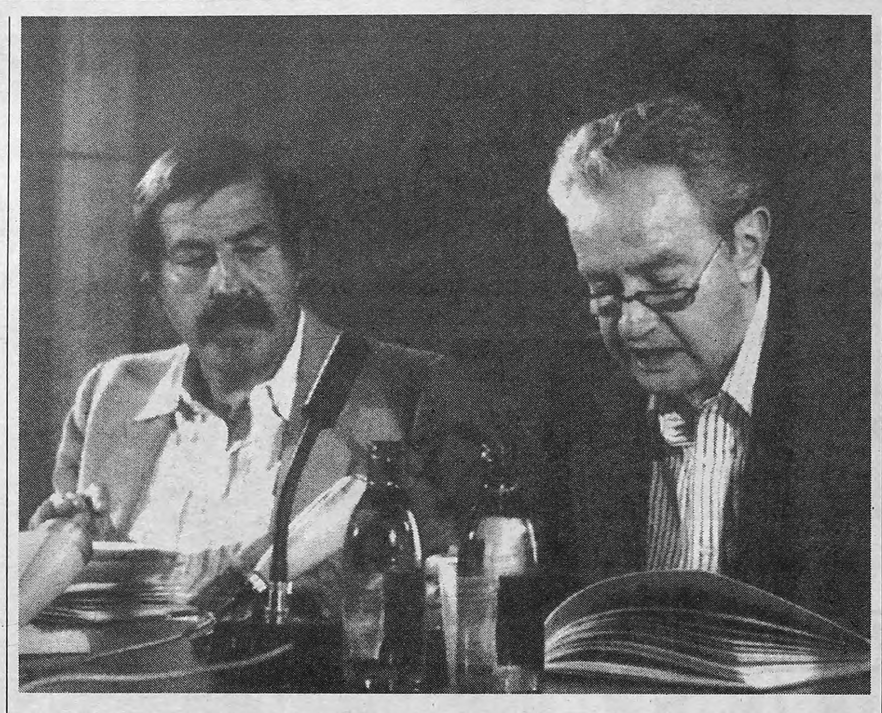
Entre el 26 de abril y el 18 de junio de este año pudo verse en la National Gallery de Londres una curiosa muestra, que carteles por toda la ciudad anunciaban simplemente como "Gombrich on Shadows" (algo así como "Las sombras según Gombrich"). Semejante título no fue un error publicitario, ya que sólo debían encontrarlo críptico las personas por completo desvinculadas de las artes plásticas, aquellas que ni por todo el oro del mundo visitarían un museo. Si el anuncio es una medida de la popularidad de Sir Ernst Gombrich –popularidad, de más está decir, muy extraña para un crítico e historiador del arte en absoluto concesivo–, el hecho de que la National Gallery le haya ofrecido organizar la muestra que quisiera, y en el marco de una serie denominada "El ojo del artista", constituye un reconocimiento a su enorme influencia sobre el pensamiento estético contemporáneo.

Gombrich nació en Viena en 1909. Pese a que él ha expresado un sensato repudio a cierta visión idealizada y simplificadora de lo que fue la Viena de fines del siglo diecinueve y principios del veinte (*Lo que nos dice la imagen*, conversaciones con Didier Eribon editadas hace poco por Tesis/Norma), es innegable que buena parte de su cultura universalista queda explicada por el dato de su lugar y fecha de nacimiento. La familia de Gombrich, una familia de judíos de clase media alta, convertidos al protestantismo, se trataba con Freud, Schönberg, Mahler, Bruckner y von Hoffmannstahl, y el joven Ernst creció en un ambiente por donde circulaban Heimito von Doderer, Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos y Karl Kraus. Con ese bagaje llegó a Inglaterra en 1936 para sumarse al Instituto Warburg, se convirtió en su director y luego enseñó Historia de la Tradición Clásica en la Universidad de Londres durante muchos años.

Entre los libros de Gombrich, aparte de las numerosísimas ediciones de *La historia del arte*, se cuentan *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1963), *Norma y forma* (1966), *Imágenes simbólicas* (1972), *El legado de Apeles* (1976), *Ideales e ídolos* (1979) y *Tributos* (1984). Sobre todos ellos, sin embargo, hay que destacar *Arte e ilusión* (1977) y *La imagen y el ojo* (1982), dos estudios acerca de la psicología de la representación pictórica que le permitieron resumir el desarrollo del arte occidental desde el Renacimiento hasta Cézanne. Dicho muy crudamente, Gombrich parte de ciertas ideas del filósofo Sir Karl Popper, a quien conoció en Viena poco antes del *Anschluss*, y postula que desde los artistas del *Cinquecento* hasta el posimpresionismo la pintura fue una empresa colaborativa, casi científica, y que se puede hablar de "progreso" porque los creadores estaban involucrados en la búsqueda de formas cada vez más perfectas, no de imitar lo real sino de crear la ilusión de lo real. Esta imagen del desarrollo de la pintura de Occidente sigue siendo casi canónica hoy en día, y no es insensato aventurar que será siempre insoslayable.

Más allá de la riqueza de su pensamiento, el atractivo de Gombrich reside también en su estilo claro y desprovisto de tecnicismos, ejemplo de la mejor prosa inglesa de este siglo, y en su capacidad para describir la fenomenología de la percepción visual. La muestra "Gombrich on Shadows", de cuyo catálogo **Primer Plano** reproduce una parte, es una prueba de ello. Muchos novelistas lo darían todo por poder contar en un párrafo, como aún ahora puede hacerlo este crítico e historiador vienés, lo que ocurre cuando alguien camina de noche por una calle desierta, iluminada a intervalos regulares por los postes de luz.

C.E. FEILING



JUAN RULFO INEDITO

LA MUERTE COTIDIANA

Acaban de publicarse en México ciento ochenta páginas inéditas del autor de "Pedro Páramo" y "El llano en llamas". Esta colección de apuntes sobre la escritura y relatos que Juan Rulfo desechó, aunque su calidad está a la altura de los textos conocidos del escritor menos prolífico del boom, permiten volver a leer su obra bajo una perspectiva hasta ahora desconocida.

PEDRO SORELA, de El País

"Al parecer es algo terrible lo que estoy haciendo", dice Clara Aparicio, viuda de Juan Rulfo, en un brevísimo y rulfiano prefacio en el que alude a los reproches que le hicieron quienes conocieron su intención de publicar las páginas inéditas de Rulfo: más o menos ciento ochenta en la edición de Era (México), o sea, no muchas menos que todas las publicadas en vida por uno de los maestros más escuetos de la historia de la literatura. "Es posible", dice Clara Aparicio. "Lo he pensado. Pero algo ocurre dentro de mí cada vez que repaso las páginas de estos cuadernos: cada palabra, cada frase, cargadas de vivencias y sentimientos, me hacen reflexionar sobre la necesidad de compartir estos relatos tan llenos de él y que, sin duda, contienen nuevas pistas para la lectura de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*."

La decisión de la viuda de Rulfo (hasta ahora el libro sólo ha aparecido en México) volvió a colocar a uno de los maestros evidentes de la literatura latinoamericana en el centro mismo de dos grandes debates: primero, el que cuestiona el derecho de los herederos a modificar el legado de un artista, tanto para publicar papeles voluntariamente inéditos como para impedir su difusión, lo que a veces sucede a causa de prejuicios morales o porque los nuevos papeles desmienten la estatua idílica deseada por los herederos. Y segundo, el que propone los manuscritos y notas de trabajo del escritor como prometedor territorio en el que pueden aparecer nuevas pistas sobre la obra, como sugiere la viuda de Rulfo. Esta moderna ciencia, que en cierto modo (aunque no sólo) actualiza la clásica paleografía y tiene ya entidad de asignatura en algunos países (no en España), no debe ser confundida con el a menudo petrificador lenguaje de la crítica filológica o estrictamente lexicográfica. En el nuevo estudio de los manuscritos entran en juego muchos más elementos.

El mayor enigma que se desprende de las páginas desechadas por Rulfo y que dan la medida del drama de su gran bloqueo posterior es la razón del rechazo: prácticamente todas mantienen la altísima calidad de los dos únicos libros publicados por el autor en vida, y en ocasiones superan incluso la media. Ese es el caso del texto llamado *Cleotilde* incluido en el segundo capítulo de estos textos, ordenados por orden cronológico y por el destino al que en principio iban dirigidos. El de *Cleotilde* pertenece al llamado *Camino a la novela* y constituye en sí mismo un cuento: el del hombre que se cansó de aguantarle a la mujer las infidelidades y un día la ira lo cegó y la mató con la tranca de una puerta, y desde entonces su fantasma lo ronda. O sea, ya el mundo de *Pedro Páramo*:



"Adonde no quiero mirar es al techo, porque en el techo, atravesando las vigas, sí que hay alguien vivo. Sobre todo en la noche, cuando prendo un cabito de vela, aquella sombra que hay en el techo se mueve. No se crea que es una figuración mía; es algo que conozco: es la figura de Cleotilde.

Cleotilde también está muerta; pero no a bien. A Cleotilde yo la maté, sin embargo. Yo sé que todo lo que uno mata, mientras uno siga vivo, sigue viviendo. Eso es lo que pasa".

Naturalmente las páginas más sugerentes son las que arman el capítulo relativo a *Pedro Páramo*, no sólo porque allí se pueden leer las primeras versiones de pasajes que por derecho propio pertenecen a la historia de la literatura, como la llegada a Comala del joven en busca de su padre, sino porque ciertos pasajes explícitos sobre la condición de los personajes vivos o muertos sugieren que Juan Rulfo buscó explícitamente esa ambigüedad que otorga tanto misterio a su obra indefinible. Así, puede leerse en el pasaje titulado *Mi padre*:

"Mi padre murió un amanecer oscuro, sin esplendor ninguno, entre tinieblas. Lo amortajaron como si hubiera sido cualquier hombre y lo enterraron bajo la tierra como se hace con todos los hombres. Nos dijeron: 'Su padre ha muerto' en esa hora del despertar, cuando no duelen las cosas; cuando nacen los niños, cuando matan a los condenados a muerte. Enesa hora del sueño, cuando uno está a mitad del sueño dentro de los sueños inútiles, pero llevaderos, fatales, pero necesarios.

–Su padre ha muerto".

La muerte es quizás el tema más constante de estos pasajes desechados, igual que lo es también en la obra publicada. Gran naturalidad en la muerte, hecho cotidiano, como por lo demás establece el primer capítulo de la aproximación más elemental a la cultura mexicana. Así en el pasaje llamado *Guerrillas*:

"–Patrón, dicen que nos perdonan. Y de sobra, nos dan cincuenta pesos a cada uno con tal que nos arrejolemos en nuestras casas.

–¿Y qué esperas?

–Nunca hemos peleado bonito, patrón. Nos gustaría darnos un buen agarre con el ejército, a ver cuántos quedamos.

–Haz la prueba.

–Mañana mismo. ¿Y si me muero, qué?

–Te enterramos. No te preocupes.

–¿Me jura usted que me arrejuntarán de entre los muertos?

–Te lo prometo, Trujillo.

–Con su palabra basta, patrón. ¡Hasta nunca vernos!"

En 1954 Juan Rulfo compró un cuaderno escolar y luchó en primer término por resolver el tono y la atmósfera célebres de *Pedro Páramo* según recuerda la editora de estos textos, Yvette Jiménez de Báez. Después los fragmentos fueron tomando cuerpo: estos papeles demuestran precisamente que Rulfo era un escritor de ráfagas. "De pronto, a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules. Al llegar a casa después de mi trabajo (...) pasaba mis apuntes al cuaderno."

En uno de esos cuadernos apuntaba frases sueltas, que a menudo venían de sus trabajos de antropología indígena: el era director editorial del Instituto Indigenista. Algunas de estas frases son las siguientes:

"Estrellas fugaces. (Cuando hay muchas lagartijas).

(Es peligroso) No es bueno dormir con la boca abierta porque el diablo puede fácilmente apoderarse del alma.

Un trapo empapado de orines. (Cueréalo con).

Los orines son buenos para bajarles el coraje a los niños. (Darles de beber).

A los cadáveres se les dice al oído que ya están muertos y que no vengan a dar guerra a los vivos.

La mujer, por tener músculos más débiles, tarda más en llegar al otro mundo.

La vara (el cargo-poder) es lo que respetan los indios, no al portador.

Cuando alguien enloquece, es porque lo cogió un remolino en el campo que le revolvió el pensamiento.

Inefable. El idioma de lo inefable.

Inventar un paisaje
o un nuevo paisaje de México".

Los cuadernos de Rulfo incluyen también algunos pasajes de *La cordillera*, la novela que dejó inconclusa y muy poco elaborada, y las notas de algunas conferencias. Como la relativa a la novela en México. Sus primeras frases dicen:

"La novela, como todos ustedes saben, es un mundo donde el ensueño se confunde algunas veces con la vida...

En México, ese genero de ensoñación es relativamente reciente, ya que desde hace siglos estuvo en poder de los cronistas, de los historiadores y de los poetas cívicos...

Tal cosa está plenamente justificada, pues según un conocido mío, en México nunca muere nadie, o más bien, nunca dejamos que se mueran los muertos..."

